

# 芭蕉の研究

——「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」の句はどのように読まれてきたか——

宇野 正明

## 〔抄録〕

本論文の目的は、取り上げた四句が辿った推敲過程を考察し、次の三つを証明することである。

この句に至る推敲過程の中に、芭蕉の句作の典型的な鍵が見え、句作の方法が明らかになる。自己を客観化する芭蕉の変貌、旅人芭蕉の萌芽が見える。この句は俳句史及び芭蕉の表現の変遷においても非常に重要である。

四句までの背景には、芭蕉の俳諧師としての苦悩、仏頂禅師の潔い生き様への感動、江戸大火による蕉庵類焼と芭蕉の命拾い、甲斐谷村への避難とその途上における芭蕉の精神的な生まれ変わりがあった。

その結果、芭蕉の句作の鍵は、第二章における第一～四節の推敲の積み重ねの中にある、連続であることが判明した。上五と下

五に自己を客観化する芭蕉の変貌が見え、一七文字の中に自然と人生の普遍的な世界を表現する文学となった。芭蕉は卑俗と言われた当時の俳諧を文学に高めた。

「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」の句はもっと注目されなければならぬ。

キーワード 推敲過程 句作方法 旅人芭蕉 自己を客観化

## はじめに

先ず、松尾芭蕉について簡単に記しておく。江戸時代の一六四四年

（寛永二十二年）に伊賀（三重県）で生まれ、一六九四年（元禄七年）に大阪で病没した。松尾家は農民の家系で、芭蕉は六人兄妹の次男にあたる。俳諧師で、墓は膳所の義仲寺にある。「古池や蛙飛び込む水

の音」や「閑さや岩にしみ入る蟬の声」が代表句、「おくのほそ道」が代表作品である。俳聖（俳諧を文学に確立）と言われている。

しかし、その人生は出会いと挫折の連続であった。

第一の出会いが故郷で仕えた主君であった。その主君を通して俳諧の道に入ったときが一〇代後半であった。第一の挫折はその主君が亡くなり前途を失った二〇代であった。

第二の挫折は、江戸に下り俳諧宗匠になったが、当時の流行に馴染めず廃業した三〇代であった。第二の出会いは、深川に隠棲した頃に甲斐谷村を支配する秋元家の家老高山繁文で、後に芭蕉の弟子になった、高山藥塙<sup>げん</sup>と知り合ったことであった。

第三の出会いは、その同じ頃に参禅した、鹿島根本寺の仏頂和尚であった。この出会いをきっかけとして、芭蕉は自分が進むべき一筋の光である漂泊詩人になった。第三の挫折は、芭蕉人生最大の挫折で、一六八二年末（天和二年二月二八日）に深川で江戸大火に遭遇し、全財産を失ったことである。命拾いした四〇代前であった。

芭蕉作「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」には、いろいろな推敲過程の句が知られている。

本論では、尾形仿『松尾芭蕉』（筑摩書房 一九七一年三月）の先行研究（本論文第一章第二節）を踏まえた上で、「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」の考察を中心に論を進めたい。なお、推敲過程は尾形氏に倣い、年代順に並べ、次の四つの表記に統一し、一番目を初稿、四番目を定稿とする。

1 夏馬の遅行我を絵に看る心哉<sup>①</sup> （「真蹟写」）

2 夏馬ぼくぼく我を絵に見るころ哉<sup>②</sup>

（『俳諧一葉集』発句之部）

3 馬ぼくぼく我を絵にミン夏野かな （「真蹟短冊」）

4 馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな<sup>③</sup> （「水の友」）

1 「真蹟写」と2 「俳諧一葉集」発句之部と3 「真蹟短冊」は楠元六男『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』（神典社新書 二〇〇九年二月 P 六一）にあり、4 「水の友」は加藤楸邨『芭蕉全句上』（ちくま学芸文庫 一九九八年七月 P 二一六―二一八）にある。前者は二〇〇九年刊と新しくこれまでの研究成果がよく整理されており推敲課程の考察に適している、と判断したからである。季語は夏である。

なお、二〇一六年六月一八日に柿衛文庫で「むまぼくぼくわれを絵にみんなつ野かな」（「開館三〇周年記念特別展」芭蕉 新出作品を中心にII）における一六点の自筆資料の一点を見た。「馬ぼくぼく」が「むまぼくぼく」になっているのに初めて出会った。この句は3 「馬ぼくぼく我を絵にミン夏野かな」の後に置かれる推敲句と考える。柿衛文庫編纂『芭蕉 新出作品中心にII』柿衛文庫 二〇一六年六月 P 八を参考にしたい。この新出作品はニュースとして朝日新聞朝刊（二〇一六年六月二日）にも掲載された。

また、「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」には、他に次の二つの表記も知られているが、季語が冬「枯野」であるから、本論では除外する。

馬ぼくぼく我を絵にみる枯野哉 (『泊船集』)  
つぐづくと我を絵に見る枯野哉 (『芭蕉翁句解参考』)

定稿が詠まれた背景には、芭蕉の俳諧師としての苦悩、江戸大火による蕉庵類焼、そして人生の危機という、大挫折があったと思われる。この挫折で全てを失い絶望したのだが、高山樗牛の誘いで、芭蕉は翌年甲斐谷村へ避難した(『芭蕉年譜稿本』)。江戸から谷村への途上と谷村での滞在中に、芭蕉の精神が新しく生まれ変わっていったのである。初稿は、画家一唱との三人で、甲斐国郡内に到る途中で詠まれた、芭蕉の苦吟である。谷村滞在を経てから、やがて芭蕉は、「つひに無能無芸にして、ただ此の一筋に繋がる」(『笈の小文』より)と俳諧に専念した。旅人に変貌し、独自の俳風を確立していった。そして『野ざらし紀行』から『おくのほそ道』へと、求道的且つ芸術的な足跡を残していったのである。

なお、大火直前の芭蕉は、深川に逼塞し孤独に耐えていた。「枯枝に鳥のとまりけり秋のくれ」「櫓聲波を打てはらわた氷る夜や涙」の句がある。

この定稿を本論文のテーマにした理由は、各推敲過程に、芭蕉の句作の典型的な鍵が見えて句作の方法が明らかになり、自己を客観化する芭蕉の変貌・旅人芭蕉の萌芽が見え、俳句史及び芭蕉の表現の変遷においても重要だからである。

## 第一章 先行研究

定稿を評釈・解説・鑑賞した著作は多数見られるが、その推敲過程に注目した研究は僅かである。その中から、堀切実他編『諸注評釈新芭蕉俳句大成』(明治書院二〇一四年一月P一五六―一五七)、尾形仿『松尾芭蕉』(筑摩書房一九七一年三月P五五―六〇)、楠元六男『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』(神典社新書二〇〇九年一月特にP六一―六二)の、三著作を先行研究として取り上げる。推敲過程に言及しているからである。

堀切実他編は句の成立そのものの諸注評釈が主であるが、尾形仿氏はその成立事情と推敲過程の研究が主であり、楠元六男氏はその推敲過程と共に芭蕉の深川での隠者生活・甲斐国谷村への避難行についても研究している。

### 第一節 『諸注評釈 新芭蕉俳句大成』における4

#### 「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」の検討と問題点

堀切氏他編は、江戸時代から現在までの芭蕉俳句の注を集大成した。この句体成は、俳句の五十音順に従って分類整理した芭蕉俳句研究の大著で、句ごとに考(成立年次、季語、前書きなど)・解(句の解釈と語釈)・諸注(各文献を、①全句評注釈書類、②講座・辞典類、③研究書・評釈書・学術論文・評論などに分類し、できる限り本文を引用しながら、その要旨を年代順に紹介した)・形(句形の異同、初案、改案、成案)・評(二句の問題点と今後の展望)を施してある。

〔考〕天和三（一六八三）年夏、甲州谷村の高山麋埒邸に奇寓した折の作。季語は「夏野」で夏。底本の前書「画賛／かさ着て馬に乗たる坊主は、いづれの境より出て、何をむさぼりありくにかや。このぬしにいへる、是は予が旅のすがたを写せりとかや。さればこそ、三界流浪のもゝ尻、おちてあやまちすることなかれ」は後年の作とみられる。麋埒・一唱との三吟歌仙卷子（真蹟写）に「夏馬（かば）の遅行（ちこう）我を絵に看（み）る心哉」。『俳諧一葉集』発句部に「甲斐の郡内といふ処に至る途中の苦吟の前書で「夏馬ぼく／＼我を絵に見るこゝろ哉」。

〔解〕馬がぼく／＼と夏野を歩いていく。その馬の背に揺れながら、ふと自分が絵の中に入り込んだような、絵に描かれた人物のように思われてくることだ、の意。「馬ぼく／＼」は馬がゆつくり歩くさま。季吟句「一僕とぼく／＼ありく花見哉」（『山之井』）の先例があり、これを踏まえた可能性もある。「三界流浪」は広い世間をさまようことである。「もゝ尻」は「桃尻」で、馬上で尻が安定しないことである。

先ず、以下の通り、堀切実氏他編の説を検討する。

〔緒注〕主な例、「夏野をのろのろと行く馬上の我が姿を一幅の絵として客観的にながめ、そこに自嘲的な気持ちをだしているとする（『日本古典文学大系四五』《芭蕉句集》 大谷篤蔵他、岩波書店、一九六二）。「芭蕉の句は自分を客観視している人間の、空とぼけた飄逸な俳諧的味わいが、『ぼく／＼』の語感にうまく

言い取られている」とし、「夏馬の遅行」の句形には「中国文人の騎驢図のイメージが見え隠れする」として、「彼の旅のイメージが、中国の詩人・文人の旅姿をなぞる形で形成されていたという、事実」を指摘する（『新編日本古典文学全集七〇』《松尾芭蕉集① 井本農一他、小学館、一九九五》）。楠元六男「我を絵に看る心」（『芭蕉、その後』竹林舎、二〇〇六）は、「我を絵に看る心」という発想は、先行文学や絵画に描写された世界の追体験を意味する」とし、漢詩文や山水図に多い「険峻な山に小さく乗馬した旅人像を配置するとき構図」、を指摘する。さらに、楠元氏は、『我を絵に看る』（神典社、二〇〇九）において「夏馬の遅行」の発想を新たに展開させて、「馬ぼく／＼」がうまれていくのではなく、まったく別の句と判定すべきである、「谷村にやってきたとき、芭蕉は、「夏馬の遅行」と詠んでいるわけで、そのイメージは「夏野」ではまったく表現しきれない」とする。楠本氏の説以外は問題ないと思う。ただし、楠本氏の「まったく別の句と判定すべき」という点は、問題である。「夏馬の遅行」と「馬ぼく／＼」は別の句ではなく、両者の間に推敲過程の因果関係が成立するからである。これについては、第二章第四節で改めて論証する。

〔形〕歌仙真蹟写の「夏馬の遅行我を絵に看る心哉」が興行時の句形で、『俳諧一葉集』連句部も同形。これを底本の形に改めたと見られ、その過程で、『俳諧一葉集』発句部の「夏馬ぼく／＼我を絵に見るこころ哉」といった、諸案が派生したのかもしれない。

〔評〕成立の背景と句形の変遷が問題となる句。表現の中心は、自分の姿を画中の人物と見る趣向にある。

〔緒注〕は、この「夏馬の遅行」が初稿であり、推敲過程は「夏馬ぼくぼく」、定稿が「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」である、と述べてある。

〔形〕以下も問題ないだろう。

従って、推敲過程を論ずるに当たり、『諸注評釈 新芭蕉俳句大成』においては、1初稿「夏馬の遅行我を絵に看る心哉」、2「夏馬ぼくぼく我を絵に見るころ哉」、4定稿「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」の三句を取り上げる。

## 第二節 『松尾芭蕉』における4「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」

### の検討と問題点

次に、尾形仍氏の説を要約して検討する。

芭蕉は、詩による自己の魂の救済の道を発見した。

この句の最初の発想の中心は、遅鈍な田舎馬の背にのろろと揺られながら、芭蕉の泣き笑いの表情でなければならぬ。容赦なく照りつける夏の太陽の直射を浴びて野道をあえいで行く苦痛と、その無残な自己の姿をなんとか画中のものとしてとらえ直すことよって、ナマの苦悩を克服せんとしている。

現実の自己を漢詩中のものと化し、かつ絵として眺めるという、二重の芸術化を企てたことになる。前者は延宝末・天和初期以来

の熟路であり、後者はこの句における新しい試みであった。

定稿の「われを絵に見る夏野かな」という句形におちついて見ると、上五の「馬ぼくぼく」という字余りののんびりした調子と相まって、一句のなかには余裕を持った風逸味といったものも加わる。そして、「かるみ」の境に抜け出た芭蕉の心境の深まりによるものだろうか。激しい主情的なものを矯め、客観的な形を通して『心の味』を表現するところに、蕉風俳諧の達成があった。

一句の推敲過程は、蕉風発足初期の天和調のメカニズムが純蕉風への脱皮過程を、かなりありありと示してくれている。

纏めると、この句の発想は、芭蕉の泣き笑いの表情であり、二重の芸術化を企てた試みである。そして、蕉風発足初期の天和調のメカニズムが純蕉風への脱皮過程である、と述べている。

この尾形氏の説は妥当だと思う。

推敲過程については、尾形氏の論述を以下のように要約する。

『泊船集』許六書入れ『赤冊子草稿』『三冊子』『蕉翁句集』『続年矢集』『水の友』など、にこの句形で見える。もと天和三年（二六八三年）、芭蕉庵類焼による甲斐郡内流寓中の作で、『一葉集』付合之部に載せる麁埒と一唱との三吟歌仙の発句に、

夏馬の遅行我を絵に見る心かな

とあるのが、初案であろう。『一葉集』発句之部には別に、「甲斐の郡内といふ所に到る途中の苦吟」と前書する、

夏馬ぼくぼくわれを絵に見る心かな



の句形をも収める。天和期（一六八一〜一六八四年）の書風をもつて、『虚栗』時代の句を四句したためた薬埒旧蔵の芭蕉真蹟短冊中に、

馬ぼくぼくわれを絵に見ん夏野かな

とある。それを見ると、下五「心かな」から「夏野かな」への改稿は、おそらくは甲斐流寓中になされたものかと思われる。

即ち、推敲過程は、1初稿「夏馬の遅行我を絵に看る心哉」、2「夏馬ぼくぼく我を絵に看るころ哉」、3「馬ぼくぼくわれを絵にみん夏野哉」、4定稿「馬ぼくぼく我を絵に看る夏野かな」の順になると述べている。

論者は尾形氏の説を妥当だと思う。

従つて、『松尾芭蕉』においては、初稿から定稿の四句をこの研究において取り上げる。

### 第三節 『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』における4「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」の検討と問題点

最後に、楠元氏の説を要約して検討する。

この句に関しては、二つに分類できる。「夏馬」の語を使用するケースと、「夏野」に落着するケースである。「夏馬の遅行」の発想を新たに展開させて、「馬ぼくぼく」が生れていくのではなく、全く別の句と判定すべきだろう。甲斐の谷村にやってきたとき、芭蕉は「夏馬の遅行」と詠んでいるわけで、そのイメージは

「夏野」ではまったく表現し切れないからである。「夏馬の遅行」とは、まことに熟さない表現だと思う。

最も詳細な解説は阿部正美氏の『芭蕉連句抄』（明治書院）第三卷にある。

馬も勢ひのよい駿馬などではなく、至つて鈍な駄馬で、道草を喰いながらのろろといくのである。暑さに耐えて馬上で焦り焦りしている自らの姿を、芭蕉はさすがに俳人だけあつて、客観化しようとした。客観化すれば其の処に余裕が出来、笑ひが生れる。それが「我を絵に看る心」という表現になったのである。

以上は、句の本質についているとおもうが、重要な点で誤読が観察される。第一に連句の発句ということが無視されているようだ。他人の家を訪問するにあたり、急いだのだが、遅くなつてしまい申し訳ない、と表現した方がかわいい。第二に、「我を絵に看る心」だが、これは中国絵画などに見える世界の追体験を意味しているだろう。前方に立ちはだかる華岳、そしてたなびく雲と山の緑である。また山を越えつつ雲に隠れていく構図である。隠者的な句いにする。第三に、「我を絵に看る」ことの必然性である。薬埒という知識人、そして画家でもあつた一唱である。旅のつれづれに絵画のことが話題になる機会もあつたとするならば、薬埒に対する芭蕉の挨拶吟「我を絵に看る」は、的確な表現だったと判断される。

句の面白さについても同様の誤読が観察される。第一に、江戸

の大火で焼け出されてきた筈なのに、そうした側面はまったく切り捨てられている。第二に、自分を見つめる客観的な視点が観察できる。第三に、旅そのものが隠者の側面を強調するために機能している。

しかし、次の点には問題がある。

この句に関しては、二つに分類できる。「夏馬」の語を使用するケースと「夏野」に到着するケースである。「夏馬の遅行」の発想を新たに展開させて、「馬ぼくぼく」が生れていくのではなく、全く別の句と判定すべきだろう。

その理由は、「夏馬の遅行」と「馬ぼくぼく」の間に推敲過程の因果関係は成立するからである。これについては、改めて第二章第四節で論証する。

句形については、楠元氏の論述を以下のように要約する。

甲斐に赴く途中で、芭蕉は次の句を詠む。

夏馬<sup>かば</sup>の遅行<sup>ちこう</sup>我を絵に看る心哉  
(「真蹟写」)

ただし、この句には、他にもいろいろの句形が伝えられている。

甲斐の郡内という処に到る途中の苦吟

(a) 夏馬ぼくぼく我を絵に見るころ哉

(『俳諧一葉集』発句之部)

(b) 馬ぼくぼく我を絵にミン夏野哉  
(「真蹟短冊」)

旅

(c) 馬ぼくぼく我を絵にみる夏野哉  
(『水の友』)

以上、四つの句形が知られているが、(a)には疑問を感じる。論者は(c)の「夏野哉」は「夏野かな」とする。尾形仇氏の説(本論文第一章第二節)を参考にされたい。

従って、『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』においては、初稿、「馬ぼくぼくわれを絵にミン夏野哉」、定稿の三句を取り上げる。

第一章を纏めると、各研究者の取上げる句は、次の通りである。

堀切実氏他編の説では初稿「夏馬ぼくぼく我を絵に見るころ哉」定稿の三句であり、尾形仇氏の説では初稿「夏馬ぼくぼく我を絵に見るころ哉」「馬ぼくぼくわれを絵にミン夏野かな」定稿の四句であり、楠元六男氏の説では初稿「馬ぼくぼく我を絵にミン夏野哉」定稿の三句である。

以上から、先行研究者三氏の最大公約数である初稿「夏馬の遅行我を絵に看る心哉」、「夏馬ぼくぼく我を絵に見るころ哉」、「馬ぼくぼくわれを絵にミン夏野哉」、定稿「馬ぼくぼく我を絵に看る夏野かな」の四句を取り上げる。

## 第二章 芭蕉の四つの句の読みと推敲過程

この章では、初稿から定稿までの四句を取り上げ、推敲過程を三段階に分けて考察していく。本論のテーマである。

## 第一節 初稿「夏馬の遅行我を絵に看る心哉」について

初稿について考察する。

「夏馬の遅行」は、字余り且つ漢語なので、上五は重く感じられる。漢文調は当時の流行であって、芭蕉も用いたのだろう。のろろ歩く駄馬に乗った芭蕉は、蒸し暑い夏に緑多い郡内に向かう途中の山道で、大挫折のショックを内に抱えながらも、次第に自然に癒されながら、ふと見たまま感じたまま思い浮んだままを詠んだ句であろう。

「我を絵に看る心」は中国絵画世界の追体験に間違いない。画家一唱の影響があったと想像する。不惑を前に一切を失い実際の生活に挫折した芭蕉にとって、救いは精神世界にしかなかったのではなからうか。行き詰った芭蕉は、自分を客観視する世界を模索・探究していき、この初稿が苦吟されたに違いない。甲州谷村の自然環境が芭蕉を慰め大いに刺激した。絵の中に我を見出すことで、芭蕉は変貌し、新しい世界が開けてきたのである。

ゆえに、その「我を絵に看る」がこの句の核心であり、この初稿が四つの句の推敲過程を考察するための、スタートラインである。

## 第二節 「夏馬の遅行我を絵に看る心哉」句から「夏馬ぼくぼく我を

絵に見るころ哉」句へ

「夏馬ぼくぼく我を絵に見るころ哉」への推敲過程について考察する。

初稿と比べると、「夏馬の遅行」から「馬ぼくぼく」の部分が一番大きく変わっている。漢語「遅行」が口語「ぼくぼく」に、漢語から

擬音語に言葉が変わり、夏馬の歩く様子がいかにもそれらしくなって動きが感じられる。「遅行」という漢語を引用した言葉が消えて、「ぼくぼく」という目で観察した言葉が現れたが、まだ漢語と擬音語が混在している。「我を絵に見る（看る）」がこの句の核心である。自分の姿や心の内にあることを平面上に描き表し、目によって物の外見や内容を知り、それをもとにして考えたり判断したりしていると解釈する。「ぼくぼく」が軽やかな運動を感じさせてくれる。その蒸し暑い夏に駄馬に乗ってのろろ歩む様子を、芭蕉は心の中で自分を絵の中に見て眺めるような気持ちで受け入れる。そして、馬が軽やかに進んで楽しくなったなあ、と詠歎しているのである。

ゆえに、推敲の結果、漢語「遅行」が口語「ぼくぼく」に変わっていき、中国の漢文世界から当時の日常生活に近づこうとする。その中で、リズムが生まれ、初稿に生命が吹き込まれつつあるのではないのか。まるで卵が殻を破って雛が孵ろうとするかのようにである。

なお、この句は「天和三年甲斐流寓中の作と推定せらるる」（『芭蕉俳句集』岩波文庫 中村俊定校注 二〇〇九年六月第四九刷発行 P 五七）とある。芭蕉は甲斐谷村に避難中、高山麁崎の別邸に滞在していたと思われる。谷村の滞在と麁崎の存在は、芭蕉にとって大きな慰めであり、絶望から立ち直りのきっかけとなったと考える。

## 第三節 「夏馬ぼくぼく我を絵に見るころ哉」句から「馬ぼくぼく

われを絵にミン夏野かな」句へ

「馬ぼくぼくわれを絵にミン夏野かな」への推敲過程について考察



する。

この句も甲斐流寓中の作と推定せられ、芭蕉は高山麁麁の別邸に滞在していたと思われる。

「夏馬ぼくぼく」と比べると、「夏馬」が「馬」に、「こころ」が「夏野」に、「見る」が「ミン」（推量）に変わっている。「馬ぼくぼく」になって最も重要なのは、最初冒頭にあった季語「夏」が下五に移り、季節が夏であることが最後に明らかにされて風景が大きく変わり定まることである。いきなり「夏のくたびれた馬」が出るか、最後に馬が歩いているのが「夏野」だと明かされるかとは、読者の目に写って心を感じる句の風景がまるで違うからである。「馬ぼくぼく」については、「夏馬」を「馬」に、「こころ」を「夏野」に推敲した結果、漢文調が口語調になった。「我を絵にミン」に視点を据えたと、上五・中七・下五がそれぞれ独立し、この句にリズムある自然描写が哲学的な人生となり、普遍的な世界を意味するようになっていく。句の醸し出すところが断然深まったのである。「舌頭に千転せよ」（『去来抄』より）の成果であろう。初稿「夏馬の遅行」の素朴な心情は失われてしまったものの、「夏馬ぼくぼく」への運動が始まり、「馬ぼくぼく」の表現へと推移していったのである。芭蕉は、具体的な写生風景ではなく、抽象的な普遍世界の表現を目指し工夫したのではなからうか。この変化によって芸術に昇華した。

ゆえに、芭蕉自身は、一七文字の中に漢文調をすっかり脱却して創造した句になり、自然と人生の普遍的な宇宙を表現する文学に到達した。これが句の価値であり芭蕉の句作方法の鍵である。ただし、「ミ

ん」という小さな問題点がある。句全体に落ち着きがない。

#### 第四節 「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」句の完成

先ず、定稿への推敲過程について考察する。

尾形氏の視点では、判然としない謎や疑問を残しながらも、これら四句を軸にその周辺を踏まえて、その内容にアプローチしている。発句の「夏馬の遅行」を独立した一句として尊重し言葉の表現する意味を研究し、芭蕉の人生もさることながら、芭蕉の句そのものを問い掛け解き明かそうとしている。

楠元氏の視点では、芭蕉の人生が転機となった原因を考察している。中国絵画などに見える世界の追体験として、「夏馬の遅行」と「馬ぼくぼく」を谷村で巻いた連句の発句として捉えている。

論者は、四句の言葉の表現する意味を重視して考察を進める。芭蕉の人生よりも芭蕉の句そのものに踏み込んで柔軟に究明したい。

ちなみに、『諸注評釈 新芭蕉俳句大成』は、右記の二句に較べると、推敲過程について余り言及していないので省略する。

次に、各推敲過程について論述する。芭蕉の句作の方法をはっきり見るためである。

尾形氏の説は大筋で正しい。

楠元氏の説は、「夏馬の遅行」と「馬ぼくぼく」は全く別の句だから、両者の間に推敲過程の因果関係は成立せず、と述べる。しかし、これは問題である。なぜなら第一に、芭蕉が最終的に目指したのは、

江戸時代に相応しい俳諧として重要な「挨拶、即興、滑稽」という三要素ではなく、その発句を独立した一句と見做して芸術を追求したからである。第二に、「我を絵に看る」が「中国絵画などに見える世界の追体験を意味している」ことは妥当だと思ふのだが、芭蕉は「隠者のな勾い」という消極的な逃避ではなく、そこに芭蕉の新しい世界が開けるといふ積極的な希望を予感したのではなかっただろうか。同行した画家一唱の影響が「我を絵に見る」を得るヒントになったのではないのか。芭蕉は、自分の旅姿（虚）を絵（実）の中に見ているのではなかったか。第三に、「麁崎に対する芭蕉の挨拶吟「我を絵に看る」は的確な表現だったと判断される」については、これも当時の「挨拶、即興、滑稽」の枠の中で解釈すれば正しいだろう。しかしながら、芭蕉がその発句を独立した一句として芸術を追求したとすれば、「客観的な形を通して『心の味』を表現するところに蕉風俳諧の達成」があるのである。俳諧史においては「純蕉風への脱皮」であり、芭蕉自身にとっては芭蕉が本当の芭蕉自身になるための道を探ったのではなかったか。第四に、「我を絵に見る」が推敲過程の一貫した核心である。連句の発句ではなく、独立した一句となっている。「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」そのものの表現を研究すれば、初稿から定稿までの中心が「我を絵に見る」にあることは、一目瞭然である。これら四句には、このように内的連続の關係が確実に成立しているからである。一句目と四句目は、全く別の句であるどころか、決定的に深く結びついているのである。

一方、楠元氏は、句の面白さを避難の側面が皆無で客観的視点と隠

者的側面を強調しているが、谷村に到着した時の芭蕉は、既に脱俗し自己の客観化に向かつており、旅人俳諧を意識していたのではなからうか。楠元氏の客観的な視点は妥当であると思うけれども、積極的に模索していたと考えられるからである。さもないければ、「凶作飢饉の相次ぐ中で幕府の嚴政下に慍伏した天和初期の苛酷な現実」に、芭蕉は目を背けることはできなかっただろう。「貧寒にあえぐ自分自身のナマな姿をば杜詩・寒山詩・莊子など漢詩文の世界の中のものとして観ずる芭蕉は、詩による自己の魂の救済の道を発見した」のである。いままでの芭蕉の殻を破って新しい芭蕉になろうとしていたのである。

最後に、この句の推敲過程における連続を確認する。これは「不易流行<sup>⑨</sup>」といわれる。

中七の「我を絵に見る」が一貫して句の中心にとっしり存在している。「夏馬の遅行」から「夏馬ぼくぼく」、「夏馬ぼくぼく」「こころ」から「馬ぼくぼく」「夏野」、「ミン」から「見る」へと、少しずつ或いは大きく進化を繰り返している。上五も下五も変容しているけれども、この「我を絵に見る（看る・ミン）」だけは不変である。この「我を絵に見る」が、四句の核心である所以であろう。ここに芭蕉の深遠な思想が含蓄され、芭蕉の真意が混然一体となつて凝縮されていると推察する。

では芭蕉の思想、真髓とは何か。それは、甲斐谷村への避難行の途上で自己の客観化を達成し、絵画の中に進むべき希望を発見し、心の奥に無限の世界と自分の運命を認識したことである。これこそが、芭

蕉自身の居場所であり本当の自己に至る内面への道標である。最初に詠んだ「我を絵に見る」は、芭蕉がもう一人の芭蕉に遭遇したことを表現しているのではなからうか。挫折の人生から滲み出た直観かもしれない。それは、一方では芭蕉自身の無常体験であり、他方では主情を離れて自己を客観的に見ることに気付いたのである。

なお、この句も甲斐流寓中の作であり、芭蕉は高山樗牛の別邸に滞在していたと思われる。「芭蕉庵は天和二年二月二十八日類焼。再建し入庵したのは天和三年冬」(『芭蕉俳句集』岩波文庫 中村俊定校注 二〇〇九年六月第四九刷発行 P 五七)。

### 第三章 定稿「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」

この章では、定稿の価値について、特に「我を絵に見る」について述べる。核心だからである。この完成句が俳句史及び芭蕉の表現の変遷を考える上で、どのような位置にあるかについても論ずる。

#### 第一節 「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」の価値について

定稿に到達する頃になると、芭蕉は漢文調をすっかり脱却して、芭蕉自身が創造した句になった。自然と人生の普遍的な世界を表現する芸術となったことが、この定稿の価値であり芭蕉の句作方法の鍵である。しかし、現実の生活から絵画の世界への転換、主観から客観への発想の源泉にもなっていないだろうか。最初の「夏馬の遅行我を絵に看る心哉」が、自ずと最後の「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」を

決定することになったからである。

ゆえに、この句の意義は「我を絵に見る(看る)」を初めに得たことであるといえる。芭蕉は心の奥に無限の世界を見つけ、自分の運命を認識したのである。

#### 第二節 俳句史及び芭蕉の表現の変遷における位置

定稿について、どのような位置にあるかについても述べる。

「芭蕉の発句について 第七〇巻 松尾芭蕉集(一)より(『新編日本古典文学全集』《小学館 一九九五年六月》より抜粋)」を引用し要約する。俳句の歴史を振り返るためである。

平安時代から盛んであった連歌の第一句目が発句である。江戸時代に広く行われた俳諧の連句でも発端の第一句目を発句と言った。俳諧になって発句を独立して鑑賞することも始まった。それまでの発句は、機知滑稽に類するものが多かったが、深川隠棲以後、芭蕉の感懷を吐露する、作者の主体性のある発句が詠まれるようになる。芭蕉の発句に二種類ある。一つは、連句の発句を中心に広い意味での挨拶性を持った句である。もう一つは、作者としての主体性のある句である。蕉風俳諧の樹立に伴って、作者の人間の存在する発句が出現し、文学としての俳句の道が切り開かれた。明治以後の近代文学の勃興の中で、それらの句に詩人や小説家たちが心惹かれた。芭蕉が作者の主体性のある発句の道を切り開き、不特定の読者に訴えた。正岡子規による俳句革新の根幹は、いわゆる座の文学である連句を切り捨てて、不特定多数の人

びとを読者対象にした。子規は一座の人びとだけでなく、新聞や雑誌のマス・メディアによって不特定多数の読者を想定して俳句を作る道考えた。（井本農一）

このように観てくると、芭蕉の発句の一つである定稿「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」は、俳諧史及び芭蕉の表現の変遷を考える上で、極めて重要である。機知滑稽に類するものが多かった江戸時代初期において、芭蕉は主体性のある発句も詠んでいた。それが、芭蕉独自の俳諧、純蕉風を確立するきっかけになったからである。

## おわりに

以上、四句の推敲過程を中心に考察した。そこから判明したことは大きく分けて三点である。

第一に、この句に至る推敲過程の中に、芭蕉の句作の典型的な鍵が見えてきた。この定稿に到る迄を考察した結果、芭蕉の句作の鍵は、第二章における第一～四節の推敲の積み重ねの中にある非連続であることが判明した。上五と下五に自己を客観化する芭蕉の変貌が見えたからである。「我を絵に見る」がその核心であり、それが全句に一貫していて、そこにこそ蕉風俳諧の源泉があった。

第二に、この句に至る推敲過程の中に、自己を客観化する芭蕉の変貌がはっきり見えた。芭蕉は自分の進むべき唯一の道を発見したのであった。一七文字の中に自然と人生の普遍的な宇宙を表現する文学となった。これらがこの句の価値でありこの句の素晴らしさであろう。

第三に、俳句史及び芭蕉の表現の変遷を考える上においても極めて大切だと分かった。芭蕉は卑俗な文芸であると言われた当時の俳諧を芸術に高めた改革者である。

このように、定稿までの背景には、芭蕉の俳諧師としての苦悩、仏頂禪師の潔い生き様への感動、江戸大火による蕉庵類焼と芭蕉の命拾い、甲斐谷村への避難とその途上における芭蕉の精神的な生まれ変わりがあつた。芭蕉は「つひに無能無芸にして、ただ此の一筋に繋がる」（『笈の小文』より）と俳諧に専念し旅人に変貌し、漂泊詩人として独自の俳風を確立していったのである。

また、〔注〕（6）の赤堀文吉氏は、「天和三年の芭蕉と甲州」で述べているように、天和三年（一六八三年）を軸として芭蕉の人生が大きく転換し、その心が翌年の『野晒紀行』（一六八四年八月）に現れ、『笈の小文』（一六八七年一〇月）の俳句精神「ついに無能無芸にして只此の一筋に繋る。」に至り、その足跡が未詳とはいえ、その根底がすでにこの時期にできあがっていた推察している。その象徴的作品こそ、定稿「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」であるとは言えないだろうか。

従つて、「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」の句はどのように読まれてきたかについて考察するとき、芭蕉の句作方法の鍵を解明するうえで、この推敲過程に注目することは非常に重要である。高山樗牛と甲州谷村の存在もまた大切である。この句はもっと注目されなければならない。



〔注〕

(1) 「夏馬の運行」は「かばのちこう」と読む。「なつうまのおそくゆき」とも読めるかもしれないが、五字も字余りとなるし、当時の芭蕉の句には「漢文的表現による硬質化」(楠元六男『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』(神典社新書二〇〇九年一月P九八)があった。

(2) 「ぼくぼく」については、大谷篤蔵監修『芭蕉全図譜 図版編』(芭蕉全図譜刊行会編集 岩波書店 一九九三年一月)のP七五「真蹟短冊」には濁点がないが、当時は「ぼくぼく」と書いて「ぼくぼく」とも読む(「ぼくぼく」とさえ読める)。

なお、「夏野哉」は「夏野かな」とする。尾形仇氏の説(本論文第一章第二節)を参考にされたい。

(3) 楠元六男『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』(神典社新書二〇〇九年一月)の(㉔)「馬ぼくぼく我を絵にみる夏野哉」(P六二)の「夏野哉」は「夏野かな」とする。

(4) はっきりした根拠は見あたらないけれども、4「馬ぼくぼく我を絵に見る夏野かな」を定稿句とすると、「むまぼくぼく」はひらがなが多くなっているからである。女性を対象にし読みやすくしたからではないかと思われる。ちなみに、真蹟は、3「馬ぼくぼく」とこの「むまぼくぼく」だけであるが、その筆跡を較べると、この順番に推敲されていたと見える。しかし、この考察については、本論はここまでとする。

(5) 一唱については、楠元六男『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』(神典社新書二〇〇九年一月P五九、六〇)、雲英末雄『芭蕉と芳賀一品―新出貞享四年林桐葉宛芭蕉書簡を検討して―』(『国語と国文学』八二(六)、一一一六、二〇〇五年六月)がある。

楠元六男『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』

京都の人で、俳人であるとともに画家であった。一唱が「昆山」の印を画・俳に使用したことは、白石貞蔵の「芳賀一唱」(『江戸俳諧史論考』)で指摘されている。井原西鶴の肖像画「難波西鶴翁」が有名である。天和三年になつてから一唱は江戸に下り、芭蕉らに同

道して谷村に下つたのだろう。

雲英末雄『芭蕉と芳賀一品―新出貞享四年林桐葉宛芭蕉書簡を検討して―』

(6) 天和元年(一六八一年)京の「七百五十韻」、江戸の「次韻」を追継する『俳諧薑付贅』を刊行して芭蕉たちの新風を求める動きに呼応し、さらに天和三年には江戸に下つて芭蕉らと連句興行に一座した。また夏とともに甲斐国で過ごして以後江戸に定住し、天和期の蕉風(注7)の有力なメンバーとなる。しかし貞享三年春京に一時帰り、それから江戸に戻ると芭蕉らとの交流を一切断つてしまう。甲斐行の意義については、楠元六男『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』(神典社新書二〇〇九年一月P一八、一九P一三一、一三二)、小林貞夫『芭蕉の谷村流寓と高山驛峙』(レオンプリン

ト社 一九八一年二月発行)、赤堀文吉『天和三年の芭蕉と甲州』(『山梨県立高等学校「研究紀要」第一号 一九六九年二月)がある。

楠元六男『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』

甲斐行の意義について、一つめは、私生活を切り捨てた旅の構図が成立していくことである。山水図などにみえるごとき旅人像を演出する発想は、やがて芭蕉の旅の本質になっていく。二つめは、何かなぞらえる手法が人的世界へと変容していく一例であったということである。漢文的世界をこれほど明確に演ずる例は、この天和期にあっても少ないかと思う。おそらく、仏頂を通して『莊子』や杜甫・李白・白樂天などの漢籍の世界を知り、さらには中国絵画のことも教わつたのだろう。それらを実践していく、これこそが甲斐行の意味だったのである。甲斐の緑多き山々を踏みしめつつ、芭蕉は旅人へと変貌していった。現実において一切を失ってしまった旅人は、絵画的世界をなぞることにより、本格的な旅人へと変貌していったのではないだろうか。一切を放棄していくような雰囲気のは、甲斐の峨峨たる山を越えることにより醸成されていったものと主張したいのである。この考えの背後に、『莊子』味説や仏頂和尚の教えが影響していたことは、もはや否定できないだろう。要するに、



芭蕉は仏頂和尚の教えに共鳴し、その教えを旅において実践していたのではないだろうか（禅における乞食行脚）。その出発点が、甲斐行に、あったのである。

小林貞夫『芭蕉の谷村流寓と高山麁塙』

最近の芭蕉の甲州流寓説は、谷村藩の家老高山麁塙の家に逗留したことに定着したようであるが、どのように確認されたのか、また、麁塙とはどのような人物であったか等、郷土に何の資料もなく、これらの関係文献を記録しておくだけでも有意義なことと思ひ研究を始めた。（あとがきより）。

芭蕉が甲州郡内に流寓したことは「枯尾花」をはじめ諸書に伝えられているが、甲州へどうした関係から行ったか、また、いかに生活したかについては、之を確かに語るものがなく、要するにいずれも説というべきものに過ぎなかった。（芭蕉庵類焼と谷村への流寓より）。

赤堀文吉「天和三年の芭蕉と甲州」

天和三年（一六八三年）という一時期にしばつたのは、既に不惑を数える芭蕉にとつて、この年が彼の人生において大きい意味を持つてゐるからであり、いうなればこの年を軸として、彼の人生が大きく転換したといつても過言ではないからなのである。芭蕉と甲州との直接的な結びつきは天和三年においてできあがつた。当時における彼のその心がやがて翌年の『野晒紀行』（一六八四年八月）にあらわれ、『笈の小文』（一六八七年一〇月）の俳句精神「ついに無能無芸にして只此の一筋に繋る。」に至るわけであるが、その根底がすでにこの時期にでき上つていたとするならば、その足跡が未詳とはいへ、この天和三年こそ芭蕉の生涯において分水嶺をなすようなおおきな意味をもつてゐるわけなのである。

(7)

蕉風

『日本国語大辞典 第二版 第七卷』（小学館 二〇〇一年七月）

《名詞》俳諧で、松尾芭蕉およびその門流の俳風をいう俳諧史的な古称。雄弁・閑寂の境地を主とし、さび・しおり・細み・軽見を尊

ぶ。また付句の付け様は、におい・うつり・ひびき・くらいなど、微妙複雑な余情・風韻やイメージのかかわり、対応によつてはこび、賦物（ふしもの）・去嫌（さりきらい）など形式的外面的制約に対しては、かなり自由柔軟な姿勢になつてゐる。正風。蕉流。

《語感》(1)この語が使われはじめたのは、芭蕉および蕉門の俳諧の意義を再認識するようになった江戸中期になつてのことと考えられる。(2)挙例の積翠「俳諧或問」などによつても分かるように、貞門や談林の俳諧を改めて、新しい俳諧の風を起こしたのが芭蕉であるとする歴史的認識に裏打ちされて用いられるようになったもので、「貞享元年の頃は、翁、貞徳の風をはなれ、此蕉風の一門を起こす始也」(蕉門一夜口授)とあるように、その確立はおよそ貞享（一六八四〜八八）初期とみなされている。(3)芭蕉復帰・蕉門復興のなかで蕉風こそ不易の俳風であると考えられて、音読みの一致とあいまつて、蕉風Ⅱ正風の価値観が作り上げられていった。

(8)

楠元六男『我を絵に看る―芭蕉の甲斐行―』（神典社新書 二〇〇九年一月 P 一〇九〜一一〇）

一は、中国の詩人や禅師らの世界。二は、西行らにみえる「侘と風雅」の世界。三は、高貴な中国の恋。四、庶民的な日本の恋。「寒山が法粥」などという禅的世界の提示。不易と流行と「西行の山家」に象徴される「侘と風雅」が明示。

(9)

不易流行

『日本国語大辞典 第二版 第一卷』（小学館 二〇〇一年一月）

《名詞》蕉風俳諧の理念の一つ。新し身を求めてたえず変化する流行性にこそ、永遠に変わることのない不易の本質があり、不易と流行とは根源において一つであるとし、それは風雅の誠に根ざすものだとする説。芭蕉自身が説いた例は見られず、去来・土芳・許六ら門人たちの俳論において展開された。

\*俳諧・本朝文選（一七〇六）六・誅類・去来誅（許六）湖の水まさりけり五月雨とかや、猿蓑の選を蒙りて、不易流行の巷をわかち、後猿の新風にのぞみて、終に幽玄の細みをわすれず。

(う)の まさあき 文学研究科文学専攻博士後期課程)

(指導教員・黒田 彰 教授)

二〇一六年九月一日受理